Entre ethnomusicologie et musicologie
Le dilemme de la musicologie autochtone du *maqām*

Aminé Beyhom *

Exposé du dilemme

Dans un dossier récemment publié dans *NEMO-Online*[1], j'ai entrepris d'expliquer comment l'hellénisme romantique du XIXe-XXe siècles fut (et est toujours) utilisé comme un outil analytique pour promouvoir une perception particulière du monde de la musique par la musicologie européenne – puis plus globalement par la musicologie occidentale et soviétique.

J'ai essayé d'expliquer le dilemme, et l'étau dans lequel se trouvent pris les musicologues autochtones du *maqām*, enfermés dans une attitude de ré-orientalisme dans le but de défendre soit leur propre musique, soit de promouvoir celle de leurs anciens maîtres – ou de faire les deux. Le problème essentiel de cette musicologie du *maqām* est le manque de réflexion originale sur les caractéristiques fondamentales de cette musique, puisque cette réflexion est bridée, depuis les débuts de la musicologie arabe au XXe siècle, par les outils analytiques inspirés (ou transposés) de la musicologie occidentale.

Je montre dans le dossier sur l'Hellénisme que ces outils sont

* Directeur du Centre de Recherche sur les musiques arabes et apparentées, Beyrouth – Liban.

1 [Beyhom, 2016]"Hellenism as an Analytical tool for Occicentrism (in Musicology)".

les mêmes que ceux que la musicologie pré, pendant et postcoloniale a utilisés comme instrument premier de l'Orientalisme exclusif (pour la musique perso-arabo-turque) avec pour finalité l'exclusion de ces musiques du processus évolutif (donc de la « modernité »).[1] La conséquence directe de ce processus est la transformation complète, à terme, de ces musiques qui deviendront un ersatz de la musique tonalo-occidentale qu'elles imitent si copieusement.

En effet, le premier vecteur de cette transformation, aujourd'hui, n'est plus (seulement) la mondialisation ou l'influence directe de la musique occidentale, ni le désir effréné des classes bourgeoises de la société arabe d'imiter les *apparences* de la modernité, mais bien la musicologie elle-même.

Pour illustrer ce propos voici, pour commencer, deux exemples récents de ré-orientalisme musicologique, c'est-à-dire de la confusion et de la perte de repères que la « modernité » induit dans le processus de réflexion de jeunes musicologues du *maqām*.

Le premier exemple concerne l'analyse d'une musique du bien connu Ziad Rahbani, par un (ou une) jeune musicologue arabe (je n'indiquerai pas d'où il – elle – vient) : selon ce(tte) jeune musicologue, Rahbani « utilise des variations chromatiques » que ce(tte) musicologue a essayé d'expliquer avec des partitions occidentales. En regardant de plus près ces « variations », nous nous sommes rendus compte (c'était un article pour NEMO-Online) que ce que Rahbani faisait était simplement une insertion de *jins* (*genos*) *ḥijāz*[2] sur un des degrés de l'échelle mélodique. Ce(tte) jeune musicologue a préféré utiliser l'*arsenal* analytique classique de la musicologie occidentale, soit par ignorance soit par désir de mimétisme, pour expliquer *sur plusieurs pages* ce qui aurait pu être expliqué en une seule phrase : « insertion d'un genre *ḥijāz* sur le degré untel ».

1 Ou l'Orientalisme inclusif pour le chant byzantin, syriaque et autres, dans ce cas dans le but de réduire ces musiques à une pâle imitation de leurs consœurs occidentales.

2 J'utilise des minuscules intégrales pour les noms de tétracordes-polycordes de la musique du *maqām*, une majuscule initiale pour les noms de *maqām*(s), et des majuscules intégrales pour les noms de notes de l'échelle générale. Pour le « genre » *ḥijāz*, voir [Beyhom, 2014].

Le deuxième exemple est tout récent. Un (ou une) autre jeune musicologue arabe (je ne dis pas non plus de quel pays) propose une recherche sur l'évolution des dénominations des degrés de la musique arabe. Il (elle) constate que ces dénominations sont devenues de nos jours ambigües, notamment pour les degrés bordant le degré *SĪKĀ* (*mi-*) ou le degré *'IRĀQ* (*si-*), ou encore pour la confusion entre les degrés *ḤIJĀZ* et *ṢABĀ*. Cet(te) (autre) jeune musicologue, donc, ignorant les raisons de ces multiplications et ambiguïtés dans les dénominations – et n'ayant même pas effectué de recherches supplémentaires dans la littérature pour essayer de comprendre le phénomène – décide que tout le système est obsolète et que le seul remède à ce « mal » est de remplacer ces noms par la solmisation occidentale, nommément les *do ré mi fa sol la si* déjà utilisés, selon lui (elle), dans les conservatoires de la région – alors autant les garder.

La question qui se pose ici est, pourquoi donc sauter aux conclusions et évoquer le système occidental comme seule et unique solution pour une solmisation – si solmisation il faut – de la musique arabe ? Si ce(tte) jeune musicologue avait effectué quelques recherches, il (elle) aurait su que deux autres cultures parentes de la culture arabe ont déjà réussi sans peine à utiliser une solmisation propre à leur musique, que ce soit pour l'exemple deux fois millénaire de la musique indienne, (l'échelle *sa re ga ma pa dha ni* de Bharata-Muni)[1] ou pour celui, plus récent (au début du XIXe siècle) de la solmisation byzantine, (l'échelle « diatonique » *pa vu ghadhikezo ni* de Chrysanthos Madytos)[2].

1 Voir [Beyhom, 2012].

2 Voir [Beyhom, 2015]. Selon Jean During (correspondance personnelle), il y a peut-être eu un essai de solmisation pour la musique persane au « Haut Moyen-Âge (sic!) » (le *sic* et l'exclamation figurent dans la communication – écrite – originale), « mais il n'en reste pas de trace ; en Afghanistan, la solmisation indienne (*sa re ga ma pa dha ni*) est en usage ». Pour la Turquie (ottomane ou « moderne »), Cem Behar précise de même (correspondance personnelle) qu'avant les années 1890 il n'y a eu ni solfège ni solmisation en Turquie :
« En 1941 un musicien nommé Mustafa Nezihi Albayrak, mécontent de la notation à l'Occidentale, qu'il trouve trop lourde à manier, invente une notation qu'il appelle 'sténographique'. Dans ce système, chaque note est représentée par une lettre de l'alphabet latin, les durées par une barre au-dessous ou au-dessus de la lettre, et les dièses et bémols par un signe diacritique au-dessus de la même lettre. [...] Ce système AURAIT PU servir de base à une nouvelle

Plus encore, en effectuant des recherches sur la littérature autochtone – et disponible – du *maqām*, ce(tte) jeune chercheur (euse) se serait rendu compte qu'une pareille solmisation avait déjà été proposée pour la musique arabe, l'échelle *rādūsīja na ḥuaw* publiée dans mon article de 2012 de NEMO-Online[1], et que des explications sur l'origine des confusions entre noms de notes sont proposées dans ce même article ainsi que dans l'article ultérieur de 2014 dans la même revue[2].

La question qui se pose donc est pourquoi faut-il toujours avoir recours aux concepts occidentaux pour trouver des solutions ? Pourquoi s'enfermer dans un unilatéralisme paresseux, alors que l'on peut trouver des exemples et des solutions indépendantes d'adaptation à la modernité – aujourd'hui ou dans l'histoire – chez nos voisins les plus proches, et dans des musiques moins proches mais tout aussi prestigieuses ou importantes (que la musique arabe), ou simplement en cherchant dans la littérature autochtone ? Pourquoi ces jeunes musicologues d'aujourd'hui sont-ils, encore plus que les générations précédentes, ignorants – ou insouciants – de leur propre culture, sans parler de cultures de haute tradition comme la byzantine et l'indienne ?

Il faut noter que ce même processus ré-orientaliste s'applique dans la *musique* dite « contemporaine » arabe. La musique arabe est aujourd'hui très majoritairement composée et exécutée[3] sur partitions occidentales. En discutant récemment avec un (une) compositeur de « musique contemporaine arabe », j'ai été heureusement surpris de savoir qu'il (elle) avait composé une « suite en *maqām Huzām* », mode que j'apprécie personnellement beaucoup. À l'écoute de cette composition, je n'ai cependant pu reconnaître ni les formules, ni les intervalles du *maqām*. Quand j'ai demandé à ce(tte) compositeur (trice) – détenteur (trice) d'un doctorat (occidental) en musique et de prix internationaux, enseignant la musique dans une prestigieuse institution locale – quel degré *SĪKĀ* (*mi-*) il (elle) a utilisé pour cette composition, la réponse a été « je ne comprends pas de quoi vous parlez » !

solmisation. Mais il n'en a rien été. Car sa notation n'a jamais été utilisée par qui que ce soit ».

1 [Beyhom, 2012].

2 [Beyhom, 2014].

3 (Jouée).

Voilà où nous en sommes, quand des compositeurs locaux, censés être en contact direct avec la tradition, promeuvent une musique « nouvelle » qu'ils qualifient d'« arabe » alors qu'ils n'ont aucune idée de ce qu'est, en réalité, la musique arabe – en fait la musique du *maqām*.

J'ai donné ces exemples pour illustrer l'impasse vers laquelle se dirige la musicologie autochtone du *maqām*, en s'enfermant dans un dialogue unilatéral avec *une* musicologie[1] dont l'intérêt premier a été, pendant deux siècles, non seulement sa musique propre, mais également l'exclusion d'autres cultures de ce qu'on appelle « modernité ».

Mais discutons tout d'abord musicologie et ethnomusicologie, avec une question : est-ce que les musicologues du *maqām* sont des musicologues ou des ethnomusicologues ? En d'autres termes, pourquoi les musicologues du *maqām* ont-ils, en ce qui concerne cette musique, une telle aversion de l'ethnomusicologie ?

La réponse est, à mon avis, toute simple : alors que l'ethnomusicologie est supposée étudier les musiques de tradition orale et rurale – sinon « populaire » – les musicologues du *maqām* pensent, pour une immense majorité d'entre eux, que l'ethnomusicologie devrait être réservée aux manifestations non-savantes de leur musique, plus particulièrement rurales ou périphériques. La musique d'art du *maqām* serait, quant à elle, trop « noble » pour être étudiée de la même manière.

Je pense personnellement que, pour ce point précis, ce raisonnement est incorrect.[2] La différenciation entre musiques d'« art » et musiques « populaires » (« Folk ») est, comme beaucoup d'entre vous le savent déjà, une invention de la musicologie occidentale de la fin du XVIIIe siècle.[3] Cette différenciation a été

1 Et *une* musique.

2 L'ethnomusicologie n'est pas reliée, de toute manière, à l'étude de la musique "Folk", à tel point qu'un article de 1973 sur la "discipline du Folklore" [Dorson, 1973] réussit à parler une dizaine de fois de la musique "Folk", "populaire", "Rock", "Country" etc. sans citer une seule fois l'ethnomusicologie (ou la musicologie).

3 Voir [Gelbart, 2007] et les reviews [Agnew, 2010 ; Onderdonk, 2009 ; Picard and Koprivica, 2011].

créée par des (presque) musicologues et des compositeurs pour exprimer une supériorité de la musique classique tonale sur leur propre musique « populaire », non-savante, non- (ou « mal ») tempérée et non-harmonisée – pour tout dire « inférieure ». Ce fut une réaction de la classe possédante (« noble » à l'époque) à une musique que ses membres avaient cessé de comprendre (ou qu'ils ne *voulaient* plus comprendre), pris qu'ils étaient devenus dans le filet du tempérament et de la prétendue « consonance ». Pour renouer avec la « Nature » et revenir à leurs propres sources, les fils et filles de cette classe régnante voulaient, suivant par là un processus d'exotisme interne, pouvoir jouer ces musiques au piano. Le problème est que ces musiques, quand elles étaient jouées au piano, perdaient tout leur « charme » et devenaient mièvres, ce qui a amené – comme palliatif à cette prétendue « pauvreté » des musiques sortant du cadre de la musique classique occidentale – la prolifération de publications de recueils de musiques « populaires harmonisées » au XIXe siècle européen.

Si nous observons l'évolution de la musique du *maqām* sous influence occidentale ces deux derniers siècles, nous retrouvons partout *ce même processus*, qui aboutit à la musique hybride que nous entendons aujourd'hui alors que l'on prétend toujours que c'est de la musique « arabe ».[1]

En d'autres termes, accepter ces catégories (« populaire », « savant », « Folk »), c'est accepter cette musicologie qui a commencé par altérer son autre soi-même, sa propre musique, et accepter que ce processus s'applique aux musiques du monde comme cela a été fait pendant deux siècles par la musicologie orientaliste.[2]

1 Rappelons cependant que de rares exemples de vraie modernisation intrinsèque de la musique du *maqām* existent, notamment en Tunisie avec le quatuor Zouari-Sakli-Becha-Kacem (voir par exemple https://www.youtube.com/watch?v=AJkNHK32bow&feature=context-gau, https://www.youtube.com/ watch?v=sd22wtwCks4&feature=context-gau, ou – en formation orchestrale – https://www.youtube. com/watch?v=eHCc_ 4uN8I4&feature=context-gau). Schéhérazade Qassim Hassan propose, dans la conclusion de [Qassim Hassan, 2004], d'autres exemples de musique arabe « néo-traditionnelle ».

2 Sur les prémisses de la musicologie, par exemple [Tomlinson, 2003, p. 32] : « Musicology-the very name incorporates a word that came, across the European eighteenth century, to be token a 'fine' art at the center of new aesthetic concerns and that designated, by the mid-nineteenth century, the finest art, the

Maintenant : quels sont les outils dont disposent les musicologues du *maqām* pour analyser et expliquer cette « noble » musique ? Ce sont exactement les mêmes outils que la musicologie orientaliste a utilisés pour (premièrement) légitimer la musique occidentale en la rendant faussement héritière de la tradition hellénique ; (deuxièmement) ce sont les mêmes outils utilisés pour exclure la musique du *maqām* du processus évolutif de l'Histoire

art to whose transcendental, spiritual capacities all others looked with envy. Across the century from 1750 to 1850, music lodged itself at the heart of a discourse that pried Europe and its histories apart from non-European lives and cultures. Perched at the apex of the new aesthetics, it came to function as a kind of limit-case of European uniqueness in world history and an affirmation of the gap, within the cultural formation of modernity, between history and anthropology. Music, in this sense, silenced many non-European activities that it might instead have attended to ».
Sur l'influence de la conception même de la musique à la base de la réflexion musicologique sur les musiques extra-européennes (et extra-occidentales) [Tomlinson, 2003, p. 38–39] :
« From thinking related both directly and indirectly to Kant's detached musical beauty sprang [...] the ideology of absolute music: the view that special capabilities and privileges adhere to music without text or program, 'that instrumental music purely and clearly expresses the true nature of music by its very lack of concept, object, and purpose' [...]. The separation itself of such music from its context, in the views of its proponents, marked its transcending of history and the material world. Viewed against the backdrop of the cantological intuitions of a slightly earlier European moment, this conception of musical autonomy appears as a powerful philosophical assertion by elite Europe of its own unique achievement and status. In historical terms-the terms already set forth by Herder in 1800, [...]-it presumes the European instrumental traditions of its time as the *telos* of all musical progress. In doing this it simultaneously posits for territories beyond Europe a set of anthropological limitations. These locales are, now more than before, spaces of primitive (that is, static or ahistorical) or regressive (historically failed) musical practices. In coming to seem a marker of European distinction, instrumentalism is now set off in complex ideological opposition to non-European vocalism. The singing that Rousseau could still offer as a trait shared across all humanity is now instead an index of human difference. (Later, near the end of the era of European colonialism, this view of instrumental music found its reflection in European or European-influenced conceptualizations of other elite musics. Bruno Nettl has argued that European instrumentalism had a profound impact on the emergence, around 1900, of the instrumental *radif* basic to the theory and pedagogy of modern Persian classical music {Citantici[Nettl, 1987, p. 133–137]}. Indian classical traditions have also felt the impact of modern Western instrumentalism since the late nineteenth century.) ».

(auquel aujourd'hui plus grand-monde ne croit) ; (troisièmement) ce sont les mêmes outils utilisés pour effectuer une relecture des écrits de philosophes tels Kindī ou Fārābī. Cette relecture orientaliste a été d'ailleurs reprise et amplifiée par les musicologues autochtones, béats (et béates) devant la « science » orientaliste, et qui ont contribué eux-mêmes à diffuser des mythes tels que le ditonisme originel de la musique arabe, ou encore le mythe du frettage du *'ūd*, ou encore qu'il y a sept notes à l'octave parce que le Créateur l'aurait voulu ainsi,[1] ou encore parce que c'est le résultat du cycle des quintes.[2]

Alors que toutes les sciences sociales ont été remises en cause pour leurs visions ethnocentristes, et ce, dans une perspective postcoloniale, la plupart des musicologues du *maqām* considèrent toujours cette entreprise orientaliste comme un exemple à suivre, ce qui montre à quel point cette entreprise a réussi dans le domaine musicologique, et explique partiellement sa persistance aujourd'hui.

D'un autre côté, que pourrait apporter l'ethnomusicologie à la musique du *maqām* ?

L'ethnomusicologie s'est partiellement engagée depuis quelques décennies dans la voie de l'étude *historique* des sociétés, qu'elles soient de culture orale ou non.[3] Beaucoup de dif-

1 Comme par exemple pour l'ancien recteur de l'Institut de musicologie de l'Université du Saint-Esprit (Kaslik – Liban) Louis Hage qui écrit [Hage, 2005, p. 10] :
« le système tonal est celui qui fut le plus et le mieux exploité (plusieurs siècles de préparation pour arriver à Bach, le point culminant). La raison en est que la tonalité met en œuvre et 'systématise' les lois de la résonance inscrites dans la nature par le créateur lui-même »,
mais aussi :
« Exceptées quelques-unes, toutes les échelles obéissent à deux lois musicales communes : celle du tableau de la résonance et celle du cycle des quintes », deux principes complètement étrangers aux musiques du *maqām* comme expliqué dans le dossier sur l'Hellénisme cité plus haut. Il est difficile d'être plus ré-Orientaliste, mais un autre musicologue arabe a réussi ce tour de force comme expliqué dans [Beyhom, 2016, p. 172–173].

2 Ces sujets sont développés dans le dossier sur l'Hellénisme cité plus haut.

3 Voir [Kroier, 2012, p. 147–148], [Tomlinson, 2003] et d'autres chapitres dans [Clayton, Herbert, and Middleton, 2003], notamment [Bohlman, 2003].

ficultés subsistent cependant, puisque le problème essentiel de l'ethnomusicologie est qu'elle est l'héritière de la musicologie systématique du XIXe siècle. Cette musicologie systématique a été établie, tout comme la distinction entre musique d'« art » et musiques populaires européennes, en vue de priver les musiques non-européennes de leur statut musical (de musiques dites d'« Art »), ou du moins en vue de relativiser ce statut. De surcroît, et depuis sa constitution en tant que discipline séparée de la musicologie, l'ethnomusicologie est partagée entre :

(premièrement) L'ethnomusicologie anthropologique – qui évite le fait musical pour se concentrer sur le fait social (ou « anthropologique ») – ce qui est une attitude « facile », pour le moins, et (deuxièmement) L'ethnomusicologie analytique qui utilise, cependant, les mêmes outils analytiques et, surtout, les mêmes axiomes de base que la musicologie classique pour expliquer les musiques du monde – ce qui est également une attitude « facile ».[1]

Notons cependant que des tentatives récentes de faire évo-

1 Un exemple type est la notation des musiques extra-occidentales, notamment du *maqām* : alors que la majorité des ethnomusicologues reconnaissent que la notation occidentale – même modifiée ou « augmentée » – est inadaptée pour ces musiques, et ce depuis au moins les années 1950 et l'article « Prescriptive and descriptive music-writing » [Seeger, 1958], toutes les discussions ultérieures n'ont abouti qu'à confirmer la notation occidentale – et plus particulièrement le système scalaire ditonique – comme, en fin de compte, base principale de l'analyse de ces musiques. Notons aussi – dans [Reid, 1977, p. 416] et comme réflexion supplémentaire sur l'utilisation de la notation occidentale pour des musiques qui ne le sont pas (du moins à la base) :
« The case for Western notation rests essentially on three points:
1) 'Universality,' that is, the assertion that Western notation is the best medium for transcription of non-Western music because 'all' trained musicians can already read it. They are thus spared the time-consuming trauma of learning some other system, and their time can be fully devoted to the unimpeded examination of their material.
2) 'Adaptability,' the assertion that Western notation can be altered (in Hood's word 'doctored') with various symbols to represent the many elements of non-Western music that resist normal transcription.
3) 'Accuracy,' the notion that Western notation is 'accurate and reliable enough' for ethnomusicological purposes, and in any case allows for a consensus of scholars to decide what is meant by a given transcription [...].
None of these arguments will stand close examination ».

luer la discipline existent, comme la plaidoirie de Parncutt[1] pour une plus grande interdisciplinarité des différentes sous-disciplines musicologiques,[2] ou l'appel de Kroier[3] pour une réelle histoire postcoloniale de la musique. Plus récemment encore, un *mea culpa* considérable, doublé d'un programme conséquent (et auquel j'adhère personnellement dans sa totalité), a paru sur le blog « Sound Matters »[4] de la *Society for Ethnomusicology*, appelant entre autres à une refonte totale des relations entre (ethno) musicologues occidentaux et leurs collègues des musiques du monde[5]. De même, de petites avancées peuvent être constatées pour l'ethnomusicologie historique[6] et l'ethnomusicologie analytique[7], peut-être beaucoup moins, cependant, dans la *musicologie* historique en tant que telle[8].

Parenthèse

Je me permets une petite parenthèse ici : récemment, en septembre (2017) et au colloque *Modus-Modi-Modality* à Nicosie, Dinko Fabris, Président de l'IMS (ou « International Musicological Society ») a agrémenté son intervention plénière par l'observation qu'il était grand temps pour les historiens de la musique de se pencher sur les dommages causés par l'Orientalisme musicologique. Parallèlement, le successeur de Monsieur Fabris, Daniel Chua, écrivait :

« Le défi à relever pour la SIM [IMS] aujourd'hui est d'être en même temps locale et globale, 'glocale' en quelque sorte, célébrant la diversité sans perdre son identité. Ceci veut dire épouser les intérêts et les perspectives non seulement des régions où la musicologie a été dominante, l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord, mais aussi des régions émergentes, en acceptant et en entretenant leur pratique et leur point de vue. Il y a de réelles différences ici, avec des divergences épistémologiques et des préjugés méthodologiques, d'enjeux de recherches, de tendances et de standards ».[1]

Les seules « régions émergentes », cependant, que Chua cite comme exemples de coopération dans ce texte-programme sont l'Europe (en général), l'Amérique du Nord, et l'Asie, nommément la Chine, Hong-Kong et le Japon (Tokyo). Cela laisse, d'un côté, beaucoup de lacunes à combler, surtout dans les pays « non-émergents », et qui ne sont pas cités par Chua. D'un autre côté, rien n'est vraiment dit sur la manière dont l'IMS réévaluerait ses propres connaissances, ses propres postulats, tout en « gardant son identité ». Quels seront les termes d'un rapprochement, d'une coopération avec ces régions émergentes ? Sont-ce les mêmes termes que ceux de la musicologie qu'elle représente, dont la base orientaliste est bien connue ? Est-ce que cette société musicologique ne doit pas engager un processus de réflexion préalable sur ses principes pour éviter que ce rapprochement ne soit, en définitive, qu'une continuation de la politique coloniale via la mondialisation ?

Ceci dit, admettons que les intentions soient bonnes, et que

1 [Parncutt, 2007] – voir aussi les "Textes" à la fin de l'article.
2 Voir [Romanou, 2015, p. 19] citée en note de bas de page n° 29.
3 [Kroier, 2012].
4 [SEM, 2017].
5 Notamment en réaction à l'élection de Donald Trump :
"L'élection de Donald Trump pourrait être l'une des meilleures choses qui soient jamais arrivées à la démocratie américaine. Cela ne doit pas faire oublier que Trump fait peser un vrai danger sur nos institutions et qu'il a d'ores et déjà causé un tort immense à notre pays. Il a enfreint les normes politiques, affaibli notre position dans le monde et exacerbé les divisions d'un pays déjà profondément déchiré. Mais en raison précisément de sa gravité, la menace Trump a poussé une grande partie du pays à ouvrir les yeux sur certains problèmes qui érodent lentement notre démocratie. Et le président a fait naître une mobilisation populaire qui pourrait lui survivre longtemps" – [Dionne, Mann, and Orstein, 2017].
6 Voir par exemple [Clayton, Herbert, and Middleton, 2003], et plus particulièrement [Tomlinson, 2003].
7 Comme pour l'AAWM – Analytical Approaches to World Music – dont le nom même (« World Music ») semble toutefois nous ramener à une définition négative des musiques extra-européennes ou non-occidentales.
8 Voir, dans le même [Clayton, Herbert, and Middleton, 2003], la discussion dans [Wegman, 2003].

1 Daniel Chua *in* [Baumann, Fabris, and Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 2017, p. 124]:
« the challenge for the IMS today is to be both local and global (or "glocal"), celebrating diversity without sacrificing its identity. This means embracing the interests and perspectives not only from those regions where musicology has been dominant (Western Europe and North America), but also of emerging regions, by accepting and nurturing their practices and viewpoints. There is a genuine difference here, with divergent epistemological and methodological biases, research issues, trends and standards ».

nous ne soyons pas (encore) en enfer… et admettons que des groupes d'étude (*study groups*) ou d'autres entités au sein de sociétés comparables désirent accueillir au sein de leurs organisations de nouveaux membres et sections de ces pays « émergents » (par exemple des pays du *maqām*), mais ne risque-t-on pas dans ce genre de cas de n'intéresser que ceux qui seraient attirés par le passé « prestigieux » de ces sociétés, qui seraient éblouis par le mirage de la prétendue modernité au point d'avoir perdu le sens de leur propre identité, et qui seraient des ré-orientalistes type qui ne feraient que tendre le miroir à ceux qui les accueilleraient si chaleureusement ?

(*Fin de la parenthèse*)

AVANCER À RECULONS

Ceci dit, s'il est vrai que la discipline, qu'elle soit musicologique ou ethnomusicologique, avance[1], notamment en se remettant en cause[2], notamment pour la dénomination même « ethnomusicologie », elle avance cependant à reculons comme l'écrit bien Katy Romanou :

« La musicologie tarde à s'accorder aux récents développements en politique et en sociologie, et à s'adapter aux changements contemporains. Elle digère ces développements *à un rythme très lent* […]. De plus, la musicologie, […] a été suivie *à un rythme très lent* dans les pays qui avaient débuté leur occidentalisation au XIXe siècle ».[3]

1 Des tentatives existent (voir par exemple [Molino, 2008]) mais, comme l'écrit bien Romanou, elles sont bien en deçà de tout ce qui s'est déjà fait dans d'autres disciplines des sciences humaines.

2 Voir l'appel à communications de NEMO-Online 2016-2017-2018 (http://nemo-online.org/).

3 [Romanou, 2015, p. 19] :
« Musicology is late to accord with contemporary developments in politics and sociology, and to adapt to contemporary changes. It follows these developments at a slow pace, because the institutions that serve its education and promotion are founded on mechanisms that have primarily to do with the study of the past, a study which in order to be effective, requires tight specialization, and concentrated research that is often time consuming. Furthermore, musicology, as the academic science that developed in late 19th century in Germany (dissociating it from musicology that was vividly practiced before) was followed at a slow pace in countries that had begun their westernization in the 19th century, as is the case with the southern Balkans, including Greece, and many areas and countries in other continents (such as South America, for instance) ».
L'introduction de ce passage est tout aussi intéressante :
« In the 20th century ethnomusicology in South Eastern Europe developed into one novel kind of bourgeois cultural activity. The music of the folk was not observed and studied; it was a corpus of music delimited, taught and controlled by educated musicians, who protected it from folk's temptation to accept Western influence, conforming to Western taste. Today, however, many able musicians and scientists, who, it should be stressed, are very collaborative across borders – national and disciplinary – are transforming ethnomusicology into one of the most vital branches of musicology; a reality, the meaning and the importance of which should be seen in the prospect of post-European thinking and globalization. The most promising features of current ethnomusicology are bridges built to historical musicology, mentioned above, and to 'folk': the tight communication and exchange of information and knowledge between the 'scientist' and the 'folk', usually in poly-ethnic performing groups. Western Music history is crossing to some next stage. The trend towards global musicology and music history finds generous support because, among other causes, it offers an outlet to the phenomena of inflation in Western musicology. In the 20th century solutions given to the problem, such as the inclusion of all types of music as musicological subjects and the invention of numerous specializations, have *inflated* inflation. Having included ephemeral music in their field of study, Western musicologists have significantly shifted their interest to the reception and diffusion of music – in contrast to its creation – a fact that obliges them to get involved in sociology and politics. By expanding the horizon of its field, musicology has lost the exclusivity of its competence and expertise ».

En d'autres termes, si l'on doit attendre que la musicologie occidentale se réforme d'elle-même, on risque d'attendre longtemps. Et si l'on veut que les musicologies qui s'y sont associées, telle la musicologie du *maqām*, se réforment à sa suite, on risque de ne pas *finir* d'attendre.

Que faire, alors, si la musicologie n'est pas la solution, et l'ethnomusicologie non plus ? Quand de plus en plus de chercheurs, dans les pays arabes et ailleurs, se rendent compte des failles dans la recherche, dans tout le système d'enseignement de la musicologie et, surtout, de la *musique* de leurs pays ?

La réponse la plus évidente serait qu'il faudrait créer une

(ethno-) musicologie alternative, non seulement du *maqām*, mais également de la musique en général.

(ETHNO-) MUSICOLOGIE ALTERNATIVE ?

(Mais) Que pourrait bien être une (ethno-) musicologie alternative ?

Il y a deux manières évidentes de changer (de faire évoluer) la musicologie : soit on change les postulats de cette discipline, de l'intérieur et en Occident, ce qui amènerait la musicologie du *maqām* à suivre et à intégrer ces changements, soit on change la musicologie du *maqām* de manière indépendante, « de l'intérieur » également, en espérant que ceci contribue, à terme, à changer la musicologie en général.

Ces deux voies sont, toutes deux, très difficiles.

Prenons avant tout la musicologie occidentale : peut-elle se réformer de l'intérieur ?

La première raison pour ne pas changer les postulats de la musicologie est que cela n'est pas dans l'intérêt, à court terme, de cette discipline. Reconnaître les erreurs montrerait que la presque totalité des recherches passées est obsolète, et créerait un appel du vide vertigineux. De plus, les postulats de la musicologie, en créant la précédence de la théorie sur la pratique, ont fortement contribué à façonner les caractéristiques même de la musique occidentale, dont les fondements seraient ainsi menacés. Ce qui rend le système encore plus irréformable.

Admettons, (admettons) qu'un musicologue occidental veuille répercuter dans sa discipline les changements survenus ailleurs dans les sciences humaines : il se trouverait obligé de réévaluer non seulement ses propres recherches passées, au risque de les *dévaluer*, mais aussi de réévaluer sa propre musique. Et ceci, en s'opposant à une communauté de chercheurs dont les membres ne sont pas prêts à laisser dévaluer, de leur côté, leurs propres recherches et pour qui l'urgence n'est pas d'*évoluer*, mais de *survivre* à l'intérieur du système.

Il est aisé de comprendre pourquoi cette musicologie a du

mal à se remettre en question[1].

D'un autre côté, sachant que la musicologie autochtone du *maqām* a *une seule référence*, la musicologie occidentale, et *un* credo, l'Universalisme (ou la prétention à celui-ci), il semble difficile de compter sur cette musicologie pour trouver d'elle-même une voie indépendante, tout le travail effectué à ce jour dépendant, malheureusement, des outils analytiques de cette même musicologie occidentale. Plus précisément, un chercheur autochtone qui voudrait s'engager dans une autre voie que celle qui lui est imposée par le système d'enseignement et de recherche de son pays suivrait une route qui pourrait mener, en définitive, à son exclusion de ce système.

Comment évoluer si le système s'y oppose ? La seule possibilité est d'évoluer soi-même, de changer la manière de faire, tout en constatant que nous vivons une ère d'interconnexion telle, que l'indépendance est devenue illusoire. Mais c'est justement cette interconnexion qui donne sa chance aux *singularités*.

J'aimerais citer ici Jean Baudrillard dans un beau texte pour *Le Monde diplomatique*, « La violence de la mondialisation » :

"Ce qui peut faire échec au système [de la mondialisation], ce ne sont pas des alternatives positives, ce sont des singularités. Or, celles-ci ne sont ni positives ni négatives. Elles ne sont pas une alternative, elles sont d'un autre ordre. [...] Elles font échec à toute pensée unique et dominante, mais elles ne sont pas une contre-pensée unique – elles inventent leur jeu et leurs propres règles du jeu. [... Elles sont l'expression] d'un affrontement, presque anthropologique, entre une culture universelle indifférenciée et tout ce qui, dans quelque domaine que ce soit, garde quelque chose d'une altérité irréductible".[2]

1 J'émets ailleurs l'hypothèse que la volatilité même de la matière étudiée, la musique, facilite le reniement d'une nécessité de remise en cause de la discipline musicologique (ou : « du moment que ce n'est pas écrit [noté]... »).

2 [Baudrillard, 2002, p. 18] : Baudrillard a écrit des textes passionnants sur la modernité dont [Baudrillard, 1987 ; 2017] – le premier traduit en anglais – avec les extraits suivants de [Baudrillard, 2005] (le texte intégral de l'article « Modernité » de Baudrillard est également accessible à http://www.kodon.fr/comprendre-la-modernite-avec-jean-baudrillard/) et la « notion de moder-

Pour que ces singularités puissent s'exprimer, il faut qu'à la base il y ait un désir de résister à l'uniformité et au nivellement.[1] Là intervient la deuxième difficulté majeure dans le processus de changement, que j'illustrerai par une citation de deux écrivains américains connus sous le pseudonyme « Lewis Padgett » :

« L'esprit du scientifique moyen est rigide par définition. Il ressemble à un éventail. La partie large de l'éventail est imaginative mais sa partie étroite est rigoureusement bridée – par les postulats de base».[2]

L'esprit du musicologue moyen n'est pas différent de l'esprit du scientifique moyen (et ceci s'applique aux musicologues d'où qu'ils soient). Nous avons besoin de certitudes dans nos recherches et études, au moins pour les postulats de base parce que, sans ces postulats, toute démarche semblerait inutile, sinon nuisible.

Comment alors changer les choses quand nous évoluons dans un monde globalisé, plein d'incertitude et façonné par une

nité » est expliquée de manière tout aussi intéressante dans [Akoun, 2017]) : « La tradition vivait de continuité et de transcendance réelle. La modernité, ayant inauguré la rupture et le discontinu, s'est refermée sur un nouveau cycle. Elle a perdu l'impulsion idéologique de la raison et du progrès et se confond de plus en plus avec le jeu formel du changement. Même ses mythes se retournent contre elle (celui de la technique, jadis triomphal, est aujourd'hui lourd de menaces). Les idéaux, les valeurs humaines qu'elle s'était donnés lui échappent : elle se caractérise de plus en plus par la transcendance abstraite de tous les pouvoirs. La liberté y est formelle, le peuple y devient masse, la culture y devient mode. Après avoir été une dynamique du progrès, la modernité devient lentement un activisme du bien-être. Son mythe recouvre l'abstraction grandissante de la vie politique et sociale, sous laquelle elle se réduit peu à peu à n'être *qu'une culture de la quotidienneté* » et « Morale canonique du changement, elle s'oppose à la morale canonique de la tradition, mais elle se garde tout autant du changement radical. C'est la 'tradition du nouveau' (Harold Rosenberg). Liée à une crise historique et de structure, la modernité n'en est pourtant que le symptôme. Elle n'analyse pas cette crise, elle l'exprime de façon ambiguë, dans une fuite en avant continuelle ».

1 Notons qu'être traditionnel ou, pour simplifier, être capable de faire de la musique de manière traditionnelle, n'empêche pas d'expérimenter, parallèlement, les possibilités de la modernité occidentale, ou les "métissages". Ravi Shankar en a été un exemple pour la musique indienne, Abdul Mu'in Daeng Mile (voir [Anderson Sutton, 2006]) un autre, tous les deux avant-gardistes quand il le fallait, et traditionalistes *idem*.

2 [Padgett, 1976, p. 80].

modernité extrême[1], par la post-modernité[2] ou même par la non-

1 [Giddens, 1990] relie cette modernité extrême, entre autres, au sentiment d'insécurité dans les sociétés façonnées par la modernité, à cause notamment des "excès" de cette modernité (industrialisation de la guerre et éventualité d'un holocauste nucléaire entre autres – ce qui amène à réfléchir sur le discours rabelaisien [Rabelais, 1884, p. 133] : « sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme »). Tapia décrit le concept d'hypermodernité [Tapia, 2012, p. 18–19] de manière plus centrée sur l'individu et la société, une fuite en avant dans le domaine (notamment) de la culture visant à afficher une originalité de plus en plus extrême, donnant comme exemples en musique le rock et le rap contemporains (qu'il ne renie pas), « [m]ais l'hypermodernité ne se lit pas seulement dans la sphère artistique, littéraire, musicale…, elle se loge aussi dans les formes les plus excessives de l'intégrisme et du fondamentalisme religieux, dans le discours créationniste (dit du 'dessein intelligent') anti-darwinien, dans la laïcité la plus dure expulsant définitivement la transcendance ; elle s'exprime, enfin, dans l'extrêmisation de la rationalisation dans la sphère de la production, de l'administration, de l'économie, de la gestion des activités culturelles…. ».

2 Voir le remarquable article de synthèse sur la postmodernité de Nicolas Balutet [Balutet, 2014], notamment pour le concept d'« hybridité ». La postmodernité s'apparente sinon à une fin de l'emprise de la raison sur la société (occidentale – voir notamment [Tapia, 2012, p. 15–17]), et de l'histoire « évolutionnaire » telle que conçue au XIXᵉ et XXᵉ siècles. Fukuyama remet le concept évolutif de l'histoire à l'honneur dans [Fukuyama, 1989 ; 1992], annonçant « La fin de l'Histoire [évolutive] » et le règne définitif de l'économie libérale, présentée comme propre à la démocratie (justifiée par la « science naturelle moderne » et par la « lutte pour la reconnaissance ») et comme le but ultime de l'Histoire telle que conçue par l'universalisme chrétien (voir [Fukuyama, 1992, p. xv, xvii–xix, 56]), thèse que l'on oppose (voir par exemple la fin de l'article [Anon. "25 ans après «la fin de l'histoire» Francis Fukuyama maintient… c'est bien la fin"] réagissant à la réaffirmation de Fukuyama de la validité de sa thèse dans [Fukuyama, 2014]) à celle de Huntington du « Choc des civilisations » [Huntington, 1996 ; 1997]. Michel Maffesoli (un résumé de ses idées est disponible à http://1libertaire.free.fr/Maffesoli03.html ou http://www.scolaconsult.fr/lhomme-postmoderne-lere-des-tribus/, ou encore dans [Fiserova and Maffesoli, 2006]) développe depuis plus de trente ans une théorie sur les « tribus » et « groupes » issus de la postmodernité, et sur une culture du « local » qui effrite la société postmoderne en une multitude de (micro) sociétés (voir aussi [Jacobs, 2015] et [Pasín, 2002] pour une critique – respectivement états-unienne et française – des idées de Maffesoli). Tous ces textes montrent dans leurs contradictions, avant tout, que le monde postmoderne est devenu pratiquement impossible à appréhender, que ce soit individuellement ou collectivement et, surtout, que la réflexion sur le sujet est très centrée sur la société occidentale et sur son devenir. Voir aussi le texte de synthèse [Anon. "Philosophie postmoderne", 2017].

modernité[1] ? Quand Karl Popper[2] reconnait que « toute science repose sur des sables mouvants » ? Quand la « Raison » (avec R majuscule) n'est plus un guide infaillible et quand la démocratie tant vantée du modernisme est minée par les nationalismes, les totalitarismes et les populismes divers ? Quand *Big Brother* est devenu une réalité de la vie quotidienne et quand nous devons nous adapter constamment à de nouveaux flux d'information, à de nouvelles conditions qui créent des sociétés – et un monde – de plus en plus instables ? Quand l'insécurité devient la règle et quand les guerres du siècle dernier ont, à elles seules, occasionné plus de morts que dans toute la période pré-moderne ? Quand « Universalisme » rime avec perte des cultures « périphériques », perte de la tradition, perte d'identité et imposition de « dénominateurs communs » basés sur des postulats biaisés alors même que, paradoxalement, la modernité est en train de montrer toutes ses limites dans un monde devenu incompréhensible, sinon incontrôlable ?

Il est évidemment beaucoup plus facile, dans ce genre de situation, de pratiquer la politique de l'autruche. Seulement, ceci faisant, nous viderions totalement la discipline (musicologique) de sa substance, et de son but qui, comme pour toute science appliquée, est d'expliquer les mécanismes de fonctionnement des processus observables, ici la musique.

Du moment que la majorité d'entre nous deviennent musicologues par amour de la musique, quelle qu'elle soit, du moment que nous sommes supposés être des scientifiques qui cherchent

1 La tentative de Bruno Latour (voir [Anon. "Bruno Latour", 2017]) de redéfinir la modernité et son devenir est largement accessible et commentée sur internet (et dans la littérature spécialisée). Une courte revue critique [Simonis, 1992] de son livre *Nous n'avons jamais été modernes* [1991] et de celui d'Albert Borgmann*Crossing the Postmodern Divide*– The University of Chicago, 1992 – donne une idée des enjeux de la réflexion sur le sujet. (Voir également le tableau dans [Anon. "Non-modernité", 2014] et [Anon. "*Nous n'avons jamais été modernes*", 2017], notamment :
« Mais comme nous n'avons jamais vraiment appliqué le programme de la modernité qui postulait une indépendance du savoir par rapport au social et au politique, on peut dès lors concevoir que *nous n'avons jamais été modernes*: le monde dans lequel on vit en est un composé d'hommes et d'hybrides, de réseaux sociotechniques complexes qu'il n'est plus possible de séparer ou d'isoler ».)
2 Cité dans [Giddens, 1990, p. 39].

une vérité, ou du moins une compréhension réelle des mécanismes de la musique et de son histoire, nous ne pouvons pas refuser le changement.

Alors, comment effectuer ce changement ? Je pense que ceci est possible en *distillant* nos singularités *à petites doses*, tout en restant conscients du problème de fond posé par l'axiomatique défaillante de notre discipline ; en maintenant le contact dans un monde interconnecté, et en espérant que nos singularités en encourageront d'autres, complémentaires ou indépendantes.

Ce qui m'amène à la conclusion de ma réflexion, intitulée « La politique des petits pas ».

La politique des petits pas – Ou une réflexion sur ce que la musicologie devrait, ou ne devrait pas être

Comme une réévaluation radicale des axiomes de la musicologie semble être une tâche insurmontable dans l'immédiat, pour les diverses raisons énumérées précédemment, ma proposition est que ce processus soit entamé par petits (ou grands) pas (ou « singularités »), successifs ou simultanés. Les diverses propositions que je fais ici sont non-exhaustives et pratiques pour la plupart ; certaines peuvent cependant, d'une autre part, nécessiter un réel travail de fond *sur* et *pour* chacun d'entre nous.[1]

Les quatre axes que je perçois être possibles sont, par ordre de difficulté :

- Changer la terminologie
- Changer les outils
- Changer les concepts
- Changer les mentalités et les attitudes

Je détaille ces propositions dans les pages suivantes sous le titre « Propositions pour une musicologie alternative ».

PROPOSITIONS POUR UNE MUSICOLOGIE ALTERNATIVE – OU « LA

1 En appliquant en quelque sorte une des maximes de (Mahatma) Mohandas Karamchand Ghandi : « Soyez le changement que vous voulez voir dans le monde » – cité dans [Anon. "Mahatma Gandhi", 2018] qui donne comme référence « Michel W. Potts, *Arun Gandhi Shares the Mahatma's Message*, India - West [San Leandro, California] Vol. XXVII, No. 13 (1er février 2002) p. A34 ».

POLITIQUE DES PETITS PAS »[1]

L'idéal, bien sûr, serait de créer une musicologie indépendante du *maqām*, que l'on appellerait (par exemple) « Compréhension du *maqām* » (en arabe : « فهم المقام » ; en anglais « Understanding the *maqām* »), une discipline 1) qui puisse respecter la tradition de cette musique ; 2) qui effectue une relecture complète des traités en dégageant notamment la pensée zalzalienne de la gangue des théories grecques ; 3) qui entreprenne une recherche sur les traités qui ne sont pas encore disponibles ou exploités,[2] et 4) qui produise une terminologie indépendante qui pourrait être traduite en français et en anglais, ou en chinois, turc, persan, etc., ce qui 5) permettrait d'analyser la musique à partir de concepts indépendants qui seraient dégagés suite à cette relecture.

Les Arabes (Turcs, Persans, etc.) remettraient ainsi à l'honneur la « science musicale » de Fārābī, Sīnā, Urmawī et les autres, et créeraient de nouvelles méthodologies et de nouveaux concepts qui seraient partagés avec d'autres musicologies, qu'elles soient autochtones ou universalisantes.

C'est un beau projet je pense, peut-être néanmoins utopique. Dans l'attente de sa réalisation, la « Politique des petits pas » que je propose (qui est un « *Work in progress* ») pourrait peut-être réussir à établir un dialogue et une réflexion en profondeur concernant la musicologie, en modifiant progressivement, par plus ou moins petites touches, la terminologie, les outils analytiques, les concepts ainsi que les mentalités.

1. Changer la terminologie

Il y a quantité de termes en musicologie qui accentuent le clivage imposé par l'Orientalisme musicologique. Un de ces termes est « naturel ». Rien, ou presque rien en musique est « naturel »[3],

1 L'introduction de cette section est inspirée des réflexions que m'a communiquées Rosy Beyhom à ce sujet.
2 Comme l'appel à ce faire dans [2015 ,قريعة].
3 Lire (al-) Fārābī in [Erlanger, 1930, p. 28]:
"L'opinion des pythagoriciens que les planètes et les étoiles, dans leur course, font naître des sons qui se combinent harmonieusement est erronée. En physique, il est démontré que leur hypothèse est impossible, que le mouvement des astres et des étoiles ne peut engendrer aucun son. Presque tout ce qui

pas même les harmoniques d'un son. Ceci implique d'éviter d'associer ce terme à d'autres termes tels « échelle », « diatonique », « notes », etc., « naturel.le.s ». Le corollaire est d'éviter le terme « artificiel », utilisé dans la littérature de manière dépréciative, ou, au contraire, de l'utiliser pour toute théorie musicale sans exception.

Un autre terme serait « médiéval », ou encore « du Moyen-Âge ». À part le fait que le Moyen-Âge se trouve être une invention de la Renaissance[1] utilisée pour déprécier tout ce qui séparait ses protagonistes de l'Antiquité, la situation chronologique des théoriciens de l'Âge d'Or des théoriciens du *maqām* à l'époque « médiévale » est tout simplement ethnocentrique, sinon ridicule, d'autant plus quand cette terminologie est utilisée par des ré-orientalistes (le plus souvent autochtones), conscients ou inconscients.

Le troisième terme, « diatonisme », est à employer avec précautions. Le « diatonisme » est loin d'être une exclusivité de la musique tonale. Ici, le remède est simple : on peut parler de « diatonisme général(isé) » et de « diatonisme particulier », à la musique occidentale, à la musique du *maqām*, à d'autres musiques. Dans le premier cas (musique occidentale tonale), on peut l'appeler aussi « diatonique tendu » ou « diatonique ditonique »[2]. Pour le *maqām*, on peut parler de « diatonisme zalzalien » ou, tout simplement, de *zalzalisme* ou de « *zalzalité* diatonique ».

appartient à la théorie musicale est un produit de l'art, étranger à la nature".
Le texte arabe [Fārābī (al-) and 1967 ,الفارابي, p. 89] est :
"وما يعتقدُه آل 'فيثاغورس' في الأفلاك و الكواكبأ نّها تُحدِثُ بحركاتها نَغَمًا تأليفيّةً فذلك باطل، و قد لُخِّصَ في العلم الطبيعي أنّ الذي قالوه غير ممكن و أنّ السماوات و الأفلاك و الكواكب لا يمكن أن تَحدُث لها بحركاتها أصوات. لأنّ جُلّ ما هاهنا يوجد بالصناعة لا بالطبيعة."
Voir aussi le très intéressant [Gelbart, 2009].
1 [Barthélémy, 2016]:
« Qu'est-ce que le Moyen Âge et d'où vient ce nom ? Comme le résume, avec le franc-parler qui la caractérise, Joëlle Burnouf, professeure émérite d'archéologie médiévale à l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, 'c'est un concept inventé au XVIe siècle par des as de lacom, les gens de la Renaissance, qui faisaient leur propre promotion : ils se considéraient comme un retour à l'Antique qui, pour eux, était le summum de la qualité'. Le millénaire qui s'était écoulé n'était donc qu'un état intermédiaire».
2 Cette dernière option étant celle que je préfère.

Le quatrième terme est « irrationnel », plus fréquemment utilisé comme « intervalles irrationnels ». Oublions un peu les « intervalles irrationnels », cet héritage biaisé du pythagorisme (à éliminer du vocabulaire) qui tend à faire passer les intervalles aristoxéniens ou zalzaliens pour ce qu'ils ne sont pas. En particulier, tous les intervalles des théoriciens anciens du *maqām* sont rationnels, et si une minorité est exprimée en fractions du ton, il n'y a pas, de nos jours, un intervalle fractionnaire (du ton) qui ne puisse être exprimé en tant que ratio composé de nombres entiers au numérateur et au dénominateur, au centième de cent près si nécessaire.

Le 5e (et dernier terme) dans cette série est « hétérophonie ». Il faut déjà mieux étudier et classifier l'hétérophonie ; dire, écrire, et rappeler que « la polyphonie est un cas particulier de l'hétérophonie » et non pas : « l'hétérophonie est une sorte d'ébauche primitive (sous-entendu 'critiquable', 'arriérée') de la polyphonie (sous-entendu occidentale, issue – notamment – de la standardisation de l'échelle octaviante) ».

Ces quelques « petits pas » ne seront probablement pas suffisants, mais ils constituent un début qui nous imposerait, à terme, de repenser la terminologie dans son entièreté. Ils peuvent être complétés par un glossaire spécifique à la musique du *maqām*. Voici quelques exemples :

Ne pas dire (écrire) :

- l'échelle en « quarts de ton » de « la musique arabe » (dire « échelle zalzalienne » – et expliquer ce que c'est, ou, s'il le faut absolument, « diatonique non tempérée », ou « diatonique en tempérament inégal »),

- « l'intervalle de trois-quarts de ton » ou « seconde neutre » ; dire « *mujannab* »[1] – expliquer s'il le faut : « intervalle constitutif de l'échelle du *maqām*, intermédiaires entre le demi-ton et le ton occidentaux » – à la rigueur, on peut accoler deux expres-

1 Notons que les *śrūti* de la musique indienne ainsi que les *pien* et *lü* de la musique chinoise sont rentrés dans les mœurs – et le lexique de la musicologie occidentale. La raison de ceci est simple, et expliquée au sein du « Foreword to Musicological Orientalism » dans [Beyhom, 2016, p. 111–114].

sions, par exemple « ton moyen (*mujannab*) »,

- « tierce neutre » (dire *wusṭā*, ou « tierce médiane (*wusṭā*) » – expliquer s'il le faut comme pour le *mujannab*),

- « degrés instables » (dire « fluctuants » ou « mobiles » – expliquer que tous les degrés de la musique du *maqām* sont fluctuants ou mobiles à cause de l'esthétique hétérophonique intrinsèque de cette musique – au moins dans sa version traditionnelle)

- etc.

Par ailleurs, une recherche sur les évolutions terminologiques dans les écrits des deux (trois) derniers siècles devrait être entamée, à l'échelle de toutes les musiques du *maqām*, pour déterminer tous les changements intervenus dans cette période, et mieux comprendre les traités et les expliquer.[1]

Remarquons enfin que changer la terminologie uniquement ne suffira pas à définir-implémenter une musicologie alternative[2] : le risque, réel, est que la musicologie s'enferme par précaution oratoire dans une sorte de langage « politiquement correct » (ou « langue de bois ») qui n'empêche néanmoins pas de rester, à part soi, persuadé du bien-fondé de l'ancienne musicologie. Des petits pas supplémentaires seront nécessaires, dont ceux exposés ci-dessous.

2. Changer les outils

Le premier pas serait de créer, ou d'utiliser, des outils spécifiques d'analyse des musiques du monde[3] et, surtout, d'accepter la validation de ces outils. Voici quelques exemples :

- récuser la notation comme outil principal de l'analyse des musiques du *maqām*

1 Il semblerait qu'une entreprise de ce genre ait été projetée, mais qu'elle n'ait pas encore démarré ; mes recherches sont en cours à ce sujet.

2 Mais elle est indispensable, à mon avis, pour pouvoir passer aux autres « petits pas » ou « singularités » ; sur l'importance de la langue et, à travers elle, de la terminologie, lire par exemple [Deutscher, 2010 ; 2011].

3 Ceci est un des buts affichés de l'AAWM (Analytic Approaches to World Music), dont, comme expliqué plus haut, la deuxième moitié du nom porte cependant à douter de son indépendance par rapport aux outils « classiques » d'analyse musicale.

- préférer les outils travaillant directement sur le matériau sonore, et les analyses ainsi effectuées. Voici deux exemples :

• Utiliser des tonogrammes (graphiques hauteurs/temps) pour caractériser la ligne mélodique dans le temps

• Promouvoir les manipulations du matériau sonore – par transpositions, étirement etc. – pour montrer des similarités, des différences entre différents passages ou différentes parties

- utiliser et valider l'analyse par polycordes

- développer les approches cognitives indépendantes de la musique semi-tonale[1] ; ne pas focaliser sur les intervalles dits « consonants », ni sur un public déjà formé, depuis l'enfance, à écouter de la musique occidentale

- relativiser les approches statistiques dans les mesures d'intervalles (ou le comptage des degrés d'une mélodie), et réaffirmer que chaque exécution musicale dans la tradition du *maqām* est différente et doit être étudiée en soi, au cas par cas

- dans un monde de plus en plus virtuel, réaffirmer l'importance du terrain, et de la relation directe avec les musiciens du cru

Un deuxième pas serait d'oublier (un peu) les « modes grecs », le « diatonisme » et la « filiation » grecques, et de redéfinir la modalité. Néanmoins, épurer et dépoussiérer les traductions grecques et réétudier ces théories et les relier aux autres théories modales.

D'autres petits pas peuvent être effectués ; je cite, en vrac : ne pas imposer la formularité dans les analyses de la musique du *maqām* (ne pas l'exclure non plus) ; faire la différence entre structuration de l'échelle et mesure des intervalles ; relativiser l'importance de l'octave et de la quinte (« justes ») pour l'analyse des musiques du monde ; lancer un programme de recherches sur les échelles et intervalles utilisés dans ces musiques ; créer, s'il le faut absolument, une notation alternative du *maqām* ; utiliser les divisions égales de la corde comme un des moyens principaux,

1 Ceci, comme beaucoup d'outils cités ici, a reçu un début d'application, notamment avec les travaux de MacAdams et Ayari et Lartillot (par exemple, parmi d'autres, [Ayari and McAdams, 2003 ; Lartillot and Ayari, 2008]).

pratique et théorique, d'analyse des musiques anciennes (notamment d'« Art ») et, surtout, oublier, pour les musiques traditionnelles du moins, les théories de formation de l'échelle basées sur l'écoute « verticale » (sauf pour des musiques qui le sont à l'origine) telles le cycle des quintes ou la théorie de la résonance.

Dans le dernier cas, et s'il faut absolument citer la résonance et les harmoniques d'un son, se rappeler que les harmoniques mélodiques (du 8e au 12e – qui déterminent la progression des « tons » en 8:9:10:11:12) sont ceux qui résultent en les pentacordes *rāst* et *bayāt* des musiques du *maqām*.[1]

Ces quelques petits pas permettraient d'avancer un peu plus dans la formulation d'une musicologie alternative, mais ils resteront insuffisants sans une révision des concepts à la base de la musicologie.

3. *Changer les concepts*

C'est ici que le changement de terminologie peut trouver sa complétion. Le refus d'une musique « naturelle » (ou de sa théorie) implique de rappeler constamment que tout ce qui concerne la théorie musicale est artificiel, en d'autres termes arbitraire. Que la musique précède, de loin, la théorie et que cette dernière peut essayer d'expliquer la pratique musicale, mais qu'elle ne doit pas l'imposer.

Ceci implique d'oublier un peu le pythagorisme, la musique en tant que « science », et de remettre l'expression artistique (qu'elle soit « populaire », « d'Art » ou « rurale ») au centre de nos préoccupations.

Il faudrait également oublier (ou changer) le concept de « consonance » ; utiliser des termes nouveaux, à moindre implication musicale, tels que « Compatibilité Acoustique Directe (ou Indirecte) haute, moyenne ou basse », ou encore utiliser les sigles CAD et CAI (CAD haute, moyenne ou basse, ou une CAI de même). Pour les musicologues autochtones, et s'il faut revenir au concept de consonance des pionniers (Kindī, Fārābī, Sīnā etc.), cette démarche devrait être accompagnée (ou précédée) d'une

1 Voir [Beyhom, 2010 ; 2016].

réflexion sur l'inclusion de la zalzalité dans ce concept, c'est-à-dire le modifier en conséquence.

Surtout, il faut éliminer la différenciation entre « musiques d'Art » (cette prétention à l'excellence « universelle ») et « musiques populaires » – quant aux musiques « Folk(loriques) », elles sont supposées être des « musiques de tradition vivante », ce qui suppose qu'on fasse revivre la tradition.

4. *Changer les attitudes et les mentalités*

Ce sont évidemment les obstacles les plus difficiles à franchir, et que j'énumère ci-dessous, avant tout, pour l'enseignement musicologique en Occident.

En musicologie occidentale

- Reconnaître (vraiment) que la musique tonale est une construction particulière (et n'ayant rien à voir avec la Grèce antique) qui a été imposée au monde par les (ou qui s'est imposée aux peuples colonisés – ou dominés – suite aux) conquêtes occidentales

- Accepter la critique – et accepter qu'elle soit justifiée

-Ne pas dire qu'« on veut changer les choses » et « reprendre les mêmes » pour ce faire – ou, en d'autres termes, ne pas faire des projets pour continuer à faire la même chose (à ne rien faire)

- Ne plus publier d'« Histoires de la musique » qui ne comportent que la musique occidentale[1], ou préciser que cette histoire 1) isole la musique occidentale et 2) ne concerne qu'elle

- Ne pas refuser le non tempérament mais l'appréhender (l'adopter)

- « L'hétérophonie et le non tempérament sont les deux mamelles de la musicologie » ?

- Ne plus « laisser passer » des thèses « arabes » (ou autres) insuffisantes que ce soit sur le plan méthodologique (publications des manuscrits et des variantes étudiées, par ex.) ou dans le contenu (plagiats fréquents, triche), par fausse compassion

1 Par exemple [Beltrando-Patier, 1998].

envers « ces pauvres Arabes » qui « vivent des moments difficiles dans leurs pays » (attitude identique du temps de – et dans – l'Union Soviétique)

- Ne pas inviter de jurés de complaisance dans les jurys de thèses : la tendance est à inviter des jurés qui vont valoriser le travail fait, par le doctorant ainsi que par son directeur, quel qu'il soit, alors que le travail d'un évaluateur est de pointer les faiblesses du travail effectué, y compris pour la supervision de la thèse, en vue de l'améliorer. Pour éviter de mauvaises surprises (évaluation négative), faire des codirections de thèse, ou demander l'avis d'un collègue compétent pendant la préparation de la thèse (bien avant la soutenance)

- Faciliter l'accès (gratuit) des chercheurs « d'autres cultures » aux références les plus récentes de la musicologie et des disciplines affiliées ou apparentées (HAL[1] au lieu de JSTOR – éviter les réseaux sociaux comme Academia.edu qui vous font payer pour avoir les statistiques de vos publications, et qui ne sont pas pérennes[2])

- Se donner les moyens de refuser l'inflation des prix de la production scientifique imposée par quelques gros éditeurs[3] (acheter un article par internet revient souvent plus cher qu'acheter la revue imprimée sur papier)

- Si on veut « aider », ne pas envoyer d'instruments de musique occidentale aux autochtones, mais fournir à leurs luthiers les moyens d'améliorer la facture des instruments locaux respectant les musiques traditionnelles

- etc.

En musicologie autochtone

La plupart de ces concepts (transposés) s'applique à la musicologie autochtone.

1 https://hal.archives-ouvertes.fr/.

2 On peut mettre des liens sur les réseaux sociaux, pour assurer une meilleure visibilité, et archiver dans une base de données telle HAL pour assurer (١) pérennité et (٢) validité académique – HAL fait passer aux publications un examen en interne pour cohérence et validation scientifique : ni JSTOR (à ma connaissance) ni les réseaux sociaux n'ont cette démarche.

3 Y compris JSTOR qui vend actuellement les articles aux non-abonnés.

Je peux ici rajouter un point essentiel : chercher ailleurs, chez les Turcs[1], chez les Iraniens[2], chez les Indiens, etc. Autrement dit, oublier la « musique arabe » – revenir au concept de musique du *maqām* (et pas « orientale »), et intégrer dans cette dernière musique toutes les musiques apparentées : indienne, persane et turque évidemment, byzantine grecque et arabe, chypriote, maltaise, copte, etc., puis aller au-delà, dans les Balkans, en Asie Centrale, dans l'Europe méditerranéenne, etc.

En phase ultérieure, abandonner le concept de « quart de ton », le remplacer par un concept plus conforme à la musique du *maqām*, par exemple les dix-sept intervalles à l'octave de Urmawī, ou les 28 divisions de l'octave de Ḥijāzī, ou toute autre division *indépendante* de la division semi-tonale et à même d'exprimer la structure du *maqām*.

Finalement, et pour changer soi-même avant tout, je reproduis le questionnaire publié sous le titre "Charte" du site du CERMAA http://foredofico.org/CERMAA/a-charter-for-the-researcher en Anglais, Français et Arabe et dont je propose ici la version française :

« Questionnaire pour un champion :

1. Ai-je tout mis en œuvre des moyens mis à ma disposition pour arriver à la solution du problème que je me suis proposé

1 À l'exemple de Fikret Karakaya, musicien et musicologue turc qui remet à l'honneur les intonations zalzaliennes avec son groupe Bezmârâ (voir aussi [Anon. "who's who : fikret karakaya"]).

2 Qui ne nous ont pas attendu comme pour [Mohâfez, 2015, p. 137]:
« Attempting to compare the *maqâm* theories of the neighboring artistic traditions with the theoretical principles of Persian classical music can help us understand the present day practical similarities and differences between the two cultures and the way the common system between the two functioned in the past. It can also help us use the Turkish and Arabic theories as inspirations to theorize those musical facts which practically exist in the Persian classical music today, but are not theoretically organized. They then can be precisely set to explain the particular character of today's Persian classical music. This can fill many gaps in the Persian classical musical theory and help improve the mutual musical understanding between the practitioners of the three cultures: Persian, Arabic and Turkish. It will also help to lower the useless isolating walls that have been raised in the realm of the common old musical language of the three and resulted in their absolute lack of understanding and awareness of one another ».

de résoudre ?

2. Ai-je tout mis en œuvre des moyens mis à ma disposition pour arriver à transmettre mon expérience et les résultats éventuels de cette expérience (la solution du problème entre autres) à la communauté scientifique (à défaut du monde, trop grand) ?

Remarque : ces deux questions sont quasi-triviales, mais combien sont ceux parmi nous qui se les posent (encore) ?

D'où une troisième question :

3. Ai-je vérifié que les moyens mis en œuvre, ou à ma disposition, sont les bons, ceux qui vont m'aider à résoudre et transmettre ?

Corollaire : Ai-je essayé de trouver des alternatives à ces moyens ?

D'où, puisque la question n'est (évidemment ?) pas posée (d'où une réponse négative), une dernière question (pour un «champion-chercheur ») :

4. Sachant ce que je sais, c'est-à-dire que je sais que ce que je présente à la communauté scientifique n'est qu'un moyen de me mettre personnellement en valeur, ou de servir les intérêts d'une catégorie, d'une institution ou autre, et sachant que, pour ce faire, j'ai piétiné tous les principes de la recherche scientifique, que j'ai sciemment, par paresse ou par complicité, active ou passive, fait passer mon intérêt personnel (ou catégoriel, ou d'amis) au-dessus de l'intérêt de la vérité scientifique (ou de la vérité tout court), ai-je un autre choix que de continuer dans la même voie, et de contribuer moi-même à façonner des clones qui reproduiront les mêmes manques, les mêmes failles méthodologiques, pour continuer dans ce qui pourrait être un périple initiatique, au détriment de l'utilité externe de ma démarche ?

Corollaire : et si je le fais dans le cadre d'une institution quelconque, mais supposée diffuser le savoir et enseigner comment acquérir, ou créer, la connaissance, ne suis-je pas un traître (à l'institution, à moi-même, aux moyens mis en œuvre, à la société, « au maqām *» etc.) ?* »

Références

Agnew, Vanessa, 2010 : "The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner, by Matthew Gelbart", *Journal of the American Musicological Society* 63 1 |2010-4| [doi: 10.1525/jams.2010.63.1.155] p. 155–159.

Akoun, André : "MODERNITÉ, notion de", *Encyclopædia Universalis* |2017-11-11| [url: https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite-notion-de/].

Anderson Sutton, R., 2006 : "Tradition Serving Modernity? The Musical Lives of a Makassarese Drummer", *Asian Music* 37 1 |2006-1-1| p. 1–23.

Anon. "25 ans après «la fin de l'histoire» Francis Fukuyama maintient… c'est bien la fin", *Atlantico.fr* [url: http://www.atlantico.fr/decryptage/25-ans-apres-fin-histoire-francis-fukuyama-maintient-c-est-bien-fin-alexandre-del-valle-eric-deschavannes-1605307.html].

Anon. "Bruno Latour", Wikipédia |2017-9-12| [url: https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Bruno_Latour&oldid=140614655].

Anon. "Mahatma Gandhi", *Wikipedia* |2018-1-11| [url: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mahatma_Gandhi&oldid=819845544].

Anon. "Non-modernité", *Wikipédia* |2014-11-15| [url: https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Non-modernit%C3%A9&oldid=109149424].

Anon. "Nous n'avons jamais été modernes", *Wikipédia* |2017-10-13| [url: https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Nous_n%27avons_jamais_%C3%A9t%C3%A9_modernes&oldid=141479987].

Anon. "Philosophie postmoderne", *Wikipédia* |2017-9-1| [url: https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Philosophie_postmoderne&oldid=140249554].

Anon. "who's who : fikret karakaya" [url: http://www.turkishculture.org/whoiswho/fikret-karakaya-1823.htm].

Ayari, Mondher and Stephen McAdams, 2003 : "Aural Analysis of Arabic Improvised Instrumental Music (Taqsīm)", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 21 2 |2003-12-1| [doi: 10.1525/mp.2003.21.2.159] p. 159–216.

Balutet, Nicolas : "L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d'« hybridité »", *Billet, Le blog des Têtes Chercheuses* |2014-3-17| [url: http://teteschercheuses.hypotheses.org/1141].

Barthélémy, Pierre, 2016 : "L'archéologie démolit les clichés sur le Moyen Age", *Journal, Le Monde/Sciences* |2016-10-10| [url: http://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/10/10/l-archeologie-demolit-les-cliches-sur-le-moyen-age_5011238_1650684.html].

Baudrillard, Jean, 1987 : "Modernity", *Canadian Journal of Political

and Social Theory / Revue canadienne de théorie politique et sociale 11 3 |1987| p. 63–72.

Baudrillard, Jean, 2002 : "Violence de la mondialisation", *Le Monde diplomatique* |2002-11-1| [url: https://www.monde-diplomatique.fr/2002/11/BAUDRILLARD/9608].

Baudrillard, Jean, 2005 : «Modernité», *Encyclopédie Universalis*.

Baudrillard, Jean, Acinto Lageira and Alain Brunn : "MODERNITÉ", *Encyclopædia Universalis* |2017-11-10| [url: http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/].

Baumann, Dorothea, Dinko Fabris and Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, eds., 2017 : *The history of the IMS (1927-2017)*, Bärenreiter, Basel Kassel London New York Praha.

Beltrando-Patier, Marie-Claire, 1998 : *Histoire de la musique, In Extenso*, Paris, Larousse.

Beyhom, Amine, 2010 : *Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les Arabes – Volume 1 : L'échelle générale et les genres – Tome 1 : Théories gréco-arabes de Kindī (IXe siècle) à Ṭūsī (XIIIe siècle)* 1/4 (vols.), Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, |2010-11|.

Beyhom, Amine, 2012 : "Kashf al-Asrār ʿan Karkarat al-Aḥbār fī Tàwīl al-Adwār كشف الأسرار عن كركرة الأحبار في تأويل الأدوار", *Near Eastern Musicology Online* 1-1 |2012-11| p. 67–88.

Beyhom, Amine, 2014 : "Dossier : Influence des théories européanisées du XIXe siècle sur la notation et la pratique des modes de la musique arabe et d'autres musiques, à travers la mise en exergue du mythe du genre ḥijāz semi-tonal", *Near Eastern Musicology Online* 2 3 |2014-11| p. 87–177.

Beyhom, Amine, 2015 : *Théories et pratiques de l'échelle dans le chant byzantin arabe : Une approche comparative et analytique proposant une solution inédite pour le système théorique de Chrysanthos le Madyte*, Par l'auteur, Broummana (Liban) |2015-9|.

Beyhom, Amine, 2016 : "Dossier: Hellenism as an Analytical tool for Occicentrism (in musicology) (V2)", *Near Eastern Musicology Online* 3 5 |2016-11| p. 53–275.

Bohlman, Philip V., 2003 : "Music and Culture: Historiographies of Disjuncture", *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, Psychology Press, p. 45–56.

Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton, 2003 : *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Psychology Press.

Deutscher, Guy, 2010 : "Does Your Language Shape How You Think?", *The New York Times, sec. Magazine* |2010-8-26| [url: https://www.nytimes.

com/2010/08/29/magazine/29language-t.html].

Deutscher, Guy, 2011 : *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages* |2011-8-30| [url: http://archive.org/details/ThroughTheLanguageGlass].

Dionne, E.J., Thomas E. Mann and Norman J. Orstein, 2017 : “Paradoxalement, Trump a réveillé la démocratie”, *Courrier international* |2017-10-31| [url: https://www.courrierinternational.com/article/paradoxalement-trump-reveille-la-democratie].

Dorson, Richard M., 1973 : “Is Folklore a Discipline?”, *Folklore* 84 3 |1973-10-1| p. 177–205.

Erlanger, Rodolphe (d’), 1930-1959 : *La musique arabe, 6 tomes – I. [Al-Fārābī] (1930); II. [Al-Fārābī et Ibn Sīnā] (1935) ; III. [Commentaires sur Le Livre des Cycles de Safiyy-a-d-Dīn al-Urmawī] (1938); IV. [Anon. – a-sh-Shirwānī – et al-Lādhiqī] (1939) ; V. [Échelles et modes] (1949); VI. [Rythmes et formes] (1959)* 6 (vols.) , Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Fārābī (al-), Abū-n-Naṣr Muḥammad ibn Muḥammad ibn Tarkhān and أبو نصر محمد بن محمد بن ترخان الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير, editor محمود أحمد الحفني, تراثنا Turāthuna, 1967 |القاهرة, دارالكاتب العربي للطباعة و النشر|.

Fiserova, Michaela and Michel Maffesoli, 2006 : “Entretien avec le sociologue Michel Maffesoli”, *Sens Public.*

Fukuyama, Francis, 1989 : *Have we reached the end of history?*, RAND CORP SANTA MONICA CA.

Fukuyama, Francis, 1992 : *The end of history and the last man*, New York : Toronto : New York, Free Press ; Maxwell Macmillan Canada ; Maxwell Macmillan International.

Fukuyama, Francis, 2014 : “At the ‘End of History’ Still Stands Democracy”, *Wall Street Journal, sec. Life and Style* |2014-6-6| [url: http://www.wsj.com/articles/at-the-end-of-history-still-stands-democracy-1402080661].

Gelbart, Matthew, 2007 : *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press |2007-10-11| [url: http://www.langtoninfo.com/web_content/9780521863032_frontmatter.pdf].

Gelbart, Matthew, 2009 : “‘The Language of Nature’: Music as Historical Crucible for the Methodology of Folkloristics”, *Ethnomusicology* 53 3 p. 363–395.

Giddens, Anthony, 1990 : *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press.

Hage, Louis, 2005 : *Les “modes” du chant syro-maronite*, Kaslik - Lebanon, Université Saint-Esprit de Kaslik.

Huntington, Samuel P., 1996 : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster.

Huntington, Samuel P., 1997 : *Le Choc des Civilisations*, Mayenne - France, Éditions Odile Jacob.

Jacobs, Ronald N., 2015 : “The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society. Michel Maffesoli, Don Smith”, *American Journal of Sociology* 102 4 |2015-10-15| [World. doi: 10.1086/231077. url: http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/231077].

Kroier, Johann, 2012 : “Music, Global History, and Postcoloniality”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43 1 p. 139–186.

Lartillot, Olivier and Mondher Ayari, 2008 : “Segmenting Arabic modal improvisation: Comparing listeners’ responses with computer predictions”, *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology* (CIM08) p. 1–10.

Mohâfez, Ârash, 2015 : “Maqâm-e Delkash: A Comparative Look at the Concept and Characteristics of Maqâm in Persian Dastgâhi Music”, *Translingual Discourse in Ethnomusicology* 1 0 |2015-12-31| p. 102–139.

Molino, Jean, 2008 : “La Sociologie de la Musique de Max Weber Après un Siècle”, *Revue de Synthèse* 129 2 |2008-6| [doi: 10.1007/s11873-008-0039-2] p. 215–239.

Nettl, Bruno, 1987 : *The radif of Persian music: studies of structure and cultural context*, Elephant & Cat.

Onderdonk, Julian, 2009 : “Matthew Gelbart. 2007. The Invention of» Folk Music» and» Art Music»: Emerging Categories from Ossian to Wagner. Cambridge and New York: Cambridge University Press.”.

Padgett, Lewis, 1976 : *L’échiquier fabuleux*, J’ai Lu.

Parncutt, R., 2007 : “Systematic musicology and the history and future of western musical scholarship”, *Journal of interdisciplinary music studies* 1 1 p. 1–32.

Pasín, Angel Enrique Carretero, 2002 : “La quotidienneté comme objet: Henri Lefebvre et Michel Maffesoli”, *Sociétés* 4 p. 5–16.

Picard, François and Ana Koprivica, 2011 : “Gelbart, The Invention of ‘Folk Music’ and ‘Art Music’.” |2011-3-30|.

Qassim Hassan, Schéhérazade, 2004 : “Tradition et modernisme”, *L’Homme* N° 171-172 3 |2004-11-1| p. 353–369.

Rabelais, François (1494?-1553) : François Rabelais : tout ce qui existe de ses œuvres, Gargantua-Pantagruel, Pantagrueline Prognostication,... / [éd. par Louis Moland], Garnier |Paris, 1884| [url: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205144z].

Romanou, Katy, 2015 : “Globalisation and western music historiography”, *Muzikologija* 19 [doi: 10.2298/MUZ1519009R] p. 9–21.

Seeger, Charles, 1958 : “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”, *The Musical Quarterly* 44 2 |1958-4-1| p. 184–195.

SEM, 2017 : “Disciplinary intervention for a practice of ethnomusicology”, *Sound Matters: The SEM Blog* |2017-5-5| [url: https://soundmatterstheseмblog.wordpress.com/2017/05/05/disciplinary-intervention-for-a-practice-of-ethnomusicology/].

Simonis, Yvan : “Bruno LATOUR : *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, coll. L’armillaire, 1991, 211 p., bibliogr., fig. Albert BORGMANN : *Crossing the Postmodern Divide*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1992, 171 p. index.”, *Anthropologie et Sociétés* 16 3 |1992| [doi: 10.7202/015244ar] p. 139.

Tapia, Claude, 2012 : “Modernité, postmodernité, hypermodernité, Modernity, Postmodernity, Hypermodernity”, *Connexions* 97 |2012-6-15| p. 15–25.

Tomlinson, Gary, 2003 : “Musicology, Anthropology, History”, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, Psychology Press p. 31–44.

Wegman, Rob C., 2003 : “Historical Musicology: Is It Still Possible?”, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, Psychology Press p. 136–145.

قريعة, الأسعد 2015 : ”المخطوطات الموسيقية و دورها في كتابة تاريخ الموسيقى العربية“, جريدة الوطن 2015-4-19 ,تونس|| [url: http://alwatan.com/details/57042].